

«НАУКА БУДЕТ РАСПРОСТРАНЯТЬСЯ В ИСКУССТВО»: ИСТОКИ ИДЕЙ ГОТТФРИДА ЗЕМПЕРА

«Деловой мир, если он только осознает свои выгоды, найдет и привлечет на свою сторону лучших людей, показав тем самым, что он является еще более рачительным покровителем и охранителем искусств и самих художников, чем некогда Мecenат и Медичи».

Готтфрид Земпер

На сегодняшний день в истории и теории дизайна сложилась странная ситуация вокруг одной из ведущих фигур начала формирования этого вида деятельности – Готтфрида Земпера. С одной стороны, автор любого учебника непременно упоминает его имя в числе «отцов-основателей» профессии. С другой стороны, книга Земпера «Практическая эстетика» в сокращенном варианте издавалась в России лишь однажды, в 1971 г., а его двухсотлетие, широко отмечавшееся в Германии в ноябре 2003 г., прошло почти незамеченным. Трудно найти и полную биографию известного теоретика. Его жизнь и взгляды остаются малоизученными, хотя в силу целого ряда причин не утратили своей актуальности до нашего времени. Думаю, что большинство дизайнеров и архитекторов с трудом обозначат время жизни Земпера, настолько современными выглядят те немногие положения, по которым он известен. Но вместе с тем они вряд ли сумеют назвать людей из ближайшего окружения или события, повлиявшие на развитие взглядов немецкого теоретика. Будучи вырванными из культурно-исторического контекста, его идеи могут быть неполно представлены или неверно истолкованы, что ставит проблему воссоздания духовной и идейной атмосферы, в которой они формировались.

Готтфрид Земпер, сын зажиточного владельца фабрики по переработке шерсти, родился 29 ноября 1803 г. в Альтоне. Он учился в гимназии, а с 1823 г. изучал математику в Геттингене у Карла Фридриха Тибauta и Карла Фридриха Гаусса, а также прослушал курс лекций Карла Отфрида Мюллера по археологии. В возрасте около 20 лет он стал членом Гамбургской масонской ложи, в которой важную роль играл его отец.

В 1825 г. он отправился в Мюнхен, чтобы изучать архитектуру у Фридриха фон Гертнера¹, и применять свои знания на практике, в качестве архитектора при дворе Людвига I. В следующем году он был вынужден покинуть Баварию из-за участия в дуэли. После короткого пребывания в Регенсбурге он работал с небольшими перерывами в мастерской Франца Христиана Гау в Париже. Архитектор Гау ввел Земпера в салон мадам Валантэн, который посещали известные немецкие ученые того времени, например, Александр фон Гумбольдт. В Париже молодой Земпер усвоил идеи и принципы, повлиявшие на его дальнейшую творческую жизнь. Так, он не принимал французский рационализм с его всесторонней систематизацией. Эмпирический подход казался более предпочтительным. Он также хорошо изучил французскую архитектурную школу и познакомился с существовавшими в то время проблемами развития крупных городов. В 1827 г. его призвали в немецкую армию, отслужив в которой, Земпер вернулся в Париж. Здесь он пережил июльскую революцию 1830 г., даровавшую Франции конституционные отношения. Земпер симпатизировал происходившему.

С 1830 по 1833 г. он предпринял путешествие по Италии и Греции, целью которого тоже была учеба. Земпер восхищался архитектурой греческой и римской античности, но в особенности ценил итальянский Ренессанс. Результатом стала рукопись 1834 г. «Предварительные заметки о раскрашенной архитектуре и пластике древних», позволившая ее автору стать участником актуальной тогда дискуссии о цветах античной архитектуры и одновременно высказать свои прогрессивные социальные идеи. Начиная с И.П.Винкельмана, сторонники классицизма были глубоко убеждены в «белом цвете» античности, ее храмов, вилл, городов. Земпер опровергает господствующее представление, вводя в свои позднейшие постройки цвета и различные материалы, позволявшие визуализировать структуру здания и его отдельных функциональных элементов. Не менее важно для него, что «органическая жизнь греческого искусства не является его собственным творением, она возникает на почве потребностей и под солнцем свободы».

30 сентября 1834 г. по требованию либерального саксонского кабинета министров и при посредничестве Ф.Х.Гау и Ф.Шинкеля, симпатизировавшего ему еще со времен первой публикации, Земпер был приведен к присяге в качестве «профессора архитектуры Королевской Академии изобразительных искусств Дрездена». Ему всего 31 год, когда он

становится руководителем строительной школы, еще не построив ни одного здания. Его призыв о подготовке всесторонне образованных архитекторов значительно опередил время. Учебные задания, даваемые Земпером, послужили основой первых теоретических работ, позже составивших богатое наследие. Но прежде всего он работал здесь как практик, осуществив строительство принципиально важных для дальнейшего развития архитектуры первого придворного театра, так называемой *Semperoper* (1838–1841), виллы «Роза» (1839), дворца Оппенхаймов (1845–1848) и художественной галереи (1847–1855). Во время строительства театра в Дрездене он подружился с Рихардом Вагнером, получившим здесь должность придворного капельмейстера. Премьеры трех опер Вагнера – «Риенци», «Летучий Голландец» и «Тангейзер» – прошли в Дрезденском придворном театре, построенном Земпером.

В общей сложности он осуществил двенадцать проектов, определивших облик центра города. Главной градостроительной идеей Земпера было сооружение своего рода форума вокруг дворца Цвингер, в который должны были войти здания картинной галереи, придворной оранжереи и помещения для королевских коллекций. Эти планы были реализованы лишь частично, но их публикация и обсуждение послужили укреплению авторитета молодого архитектора. Здание галереи изначально задумывалось в едином ансамбле с содержанием полотен, выставлявшихся в нем, что было ново для оформления экспозиций.

Будучи убежденным демократом, он активно участвовал в майской революции 1849 г., поводом к которому послужил отказ короля Фридриха Августа II дать Саксонскому королевству конституцию. Именно Земпер руководил строительством баррикад в городе, бои на которых продолжались пять дней. После этих событий Земпер был вынужден бежать из Дрездена сначала в Париж, а через два года – в Лондон, хотя его семья – жена и шестеро детей – оставалась на континенте. В.Аронов говорит о стремлении и возможности эмиграции в Америку, от которой Земпер удерживался до последнего момента, даже когда были куплены билеты на пароход². Окончательной причиной отказа от поездки послужило приглашение английского правительства заняться подготовкой Всемирной промышленной выставки в Лондоне 1851 г., для которой Земпер оформил павильоны Канады, Египта, Швеции и Дании. Здесь он занимался теоретической работой. «Четыре элемента строительного искусства» (1851) и «Наука, индустрия и искусство» (1852) стали важней-

шими научными публикациями времени его ссылки. Кроме того, Земпер посвятил себя музейной деятельности (Южно-Кенсингтонский музей в Лондоне), предложив оригинальную классификацию экспонатов, когда каждая из представленных вещей должна демонстрироваться во всей полноте утилитарных и духовных функций, а также делать наглядной трансформацию материала из вещества природы в художественное целое. Эта работа была продолжена при проектировании (в соавторстве с Карлом Хазенауэром) художественного и естественно-научного музеев в Вене.

7 февраля 1855 г. Земпер был избран профессором строительного искусства Цюрихского политехникума. Переехав в Цюрих, он построил главное здание этого учебного заведения (1861–1864), а также Цюрихскую обсерваторию и городской дом в Винтертуре (1861–1869). В 1860 и 1863 гг. вышли два тома его главного произведения «Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика». В это время в Цюрихе жили и работали известный исследователь Ренессанса Я.Буркхардт (1855–1858) и эстетик Ф.-Т.Фишер (1855–1866). Общность интересов, а также более глубокое знакомство с теорией Г.В.Ф.Гегеля, о которой он слышал и раньше, позволили Земперу укрепиться в своих теоретических изысканиях.

Пятнадцатилетнее пребывание Земпера в Швейцарии высоко оценивается историками архитектуры, отмечающими не только роль архитектурной школы, им возглавляемой, но и формирование новой архитектурной традиции и проведение соответствующих исследований. Кроме того, в 1858 г. он проектировал здание театра для Рио-де-Жанейро, в 1864–1866 гг. по заказу Людвига II Баварского – здание для проведения фестивалей Рихарда Вагнера в Мюнхене. В этих разработках он опирался на идею превращения театральной постройки в архитектурно-символическое синтетическое произведение искусства, в котором взаимодействуют архитектура, пластика, живопись и декоративные искусства с целью наиболее полного выражения целого. Его идеи пересекаются с требованиями Вагнера о синтезе искусств, высоко ценившего античность за достижение подобного единства и считавшего современное разобщение различных видов искусства причиной их упадка, деградации до уровня ремесла.

Еще в Цюрихе Земпер получил большие заказы из Вены и Дрездена: 1869 г. на постройку Венского дворца и – поскольку первый при-

дворный театр в Дрездене был уничтожен пожаром 1869 г., а ордер на арест Земпера отозван правительством – на строительство второго дрезденского придворного театра. В планах нового здания Дрезденской оперы было учтено пожелание граждан города о восстановлении театра. Земпер не восстанавливал здание полностью, но перенес многочисленные мотивы прежней постройки в новую, что позволило оформить и театральную площадь. Выбор неоренессанса соответствовал земперовской задаче поиска в европейском Новом времени стиля, уже доказавшего свою жизнеспособность. Этой концепции соответствует иконография – содержание росписей и полотен, а также многочисленные разнообразные архитектурные мотивы. Земпер снова возвращается к мифу о Дионисе, оправдывающему противопоставление античного классического и романтического современного искусства и подчеркивающему преимущественное положение первого из них. Лейтмотивом здания становятся определенные историко-архитектурные «цитаты», например, античного храма.

В 1871 г. Земпер переехал в Вену. Здесь он вернулся к идее, близкой той, что разрабатывал прежде в Дрездене. Это был план создания бульварного кольца – Ринга – на месте крепостной стены в Вене, результатов осуществления которого он уже не увидел. Он проектировал венский дворец Хофбург, городской театр и придворные музеи, но это не означало измены демократическим идеалам. Нахождение в имперской Вене стало самым трагичным периодом его жизни. В 1876 г. он отошел от строительной практики. Ухудшение здоровья привело к необходимости пребывания в Италии, где он жил, окруженный всеобщим уважением и почетом. 15 мая 1879 г. он умер в Риме, где и похоронен на лютеранском кладбище.

Одно из общих мест в трактовке его творчества связано с тем, что Земпера часто называли «представителем исторического направления» в архитектуре, противопоставляя тем самым модерну, с его устремленностью к настоящему и современному (схожим образом оценивается творчество Питера Беренса, работавшего почти на полвека позже). Действительно, он активно использовал формы различных исторических стилей – так, здание Дрезденской оперы, с его величественным входным порталом и квадригой, часто характеризуют как неоренессанс, – однако он связывал эти поиски с остро-современными техническими решениями. Внешнее оформление здания должно следовать функции, для кото-

рой оно предназначено. Находясь на границе старого и нового, зная историю и современность, будучи демократом и строя по заказам особ королевской крови, Земпер избегает крайностей, не заостряя противоречий между рационализмом традиционной немецкой философии и культуры и зарождающимся иррационализмом Шопенгауэра и Ницше, интернациональным авторитетом античных форм и идеями «народного духа», «немецкого духа», витающими в тогдашней Германии, сотрясаемой социально-политическими катаклизмами, высокой оценкой прошлого и оптимистичным взглядом на настоящее. Тем самым он намечает пути развития архитектуры XX в., равно как и обозначает ее основные антиномии, с особенно остротой выраженные в работах представителей немецкого Веркбунда и отечественных конструктивистов, а на современном этапе – в строительстве нового Берлина. В то же время Земпер очень последователен в развитии своих взглядов, считая создаваемую им теорию основой будущего развития предметного мира и художественной культуры.

Его творчество порой оценивают как «противоречивое» или «эклектичное», упрекая за историзм, который на первый взгляд вроде бы противоречит рациональным принципам, на которых строится «практическая эстетика». На деле это не так. В отличие от романтического ретроспективизма Дж.Рескина и У.Морриса, Г.Земпер не идеализирует античность или эпоху Возрождения и не превращает воссоздание образцов того времени в самоцель. Вместе с тем он понимает, что для зданий новой эпохи – вокзалов, пассажей, цехов – уже недостаточно классицистской конструкции из двух опор и перекрытия. Для него главным является следование разумным принципам организации формы, утраченной современниками в связи с бурным развитием техники и технологии. «У современности нет времени, чтобы освоиться с чуть ли не навязанными ей благодеяниями и стать хозяином положения», – говорит он³, видя опасности формотворчества либо в том, что изобретение приносится в жертву традиционным формам (как в случае с газовым освещением, прикрываемым плафонами), либо в неправильном применении новых открытий, полностью лишаящем их смысла. Вычленение «типа», чистой формы, которая была бы адекватна назначению предмета, происходившее прежде «инстинктивно», уже не может быть столь же медленным и случайным, а с необходимостью должно быть поставлено на теоретическую основу. «Он стремился не к классицизму, а к современному про-

тиворечию с классицизмом. Его не привлекал неоренессанс в качестве стиля, из которого можно что-то заимствовать. Он хотел поставить себя по отношению к Ренессансу так же, как тот относился к античности. Необходимо было прийти к активному противоречию с Ренессансом, которое открывало дорогу к новому стилю» (Райниш).

Как пишет о теоретической позиции Земпера Соня Хильдебрандт, в XIX в. словосочетание «наука и искусство», которое использует Земпер, обозначало две важнейших сферы тогдашней культуры. Действительно, когда науки о природе и науки о культуре (В.Дильтей) начали отделяться друг от друга, возможности искусства и техники были совершенно различными. Земпер реагировал на это вполне последовательно и закономерно: «Наука будет распространяться в искусство, а искусство – в науку». Сегодня, когда общество прощается с моделью «двух культур», порожденной делением на науки о природе и науки о духе, сближая их между собой, обращение Земпера к «науке и искусству» выглядит еще более актуальным.

Реализовать свой подход на практике Земпер попытался еще в ходе изучения античной архитектуры. Он попросил своего брата, Вильгельма, который был аптекарем в Гамбурге, исследовать присланные образцы красок. «Химическое доказательство» основных положений «Предварительных замечаний...» вошло в первый том его знаменитого труда о стиле, изданного в 1860 г. Идею постановки естественных наук на службу искусству Земпер развивал и в дальнейшем в своей знаменитой аналогии эволюции и развитием истории искусства. Во время учебы в Париже он познакомился с анатомическим собранием Г.Кювье, что стало одним из ключевых событий его жизни. Подобно И.В.Гете, размышлявшему о прототипах растений и геологических образований, Земпер ищет «типы всех более сложных форм животного мира, видя, как природа в своем поступательном развитии выражает фундаментальные формы и мотивы, оставаясь экономной и экономичной (...). Мы можем увидеть по аналогии, что (...) нечто подобное происходит в произведениях искусства, связанных между собой некоторыми основными идеями, которые имеют свое простейшее выражение в определенных ранних формах и типах». Целью должен быть поиск «исследовательского метода, который мог бы привести к изучению естественного процесса изобретения». Его отсутствие стало особенно заметно для Земпера после Всемирной выставки в Лондоне в 1851 г., когда он констатировал «недоста-

ток возможностей» использования средств современной техники и науки.

Его отношение к современному искусству весьма критично: «У нас есть художники, но фактически нет современного искусства». Именно Земпер, за десять лет до того как Уильям Моррис и его помощники создали свои первые предметы домашнего обихода, высказывается за развитие художественной сферы в новых исторических условиях. Он видит гигантские возможности техники и одним из первых подробно пишет о них, критикуя в особенности стремление науки и техники инициировать потребление, чего никогда не случалось прежде. И вместе с тем для него совершенно ясно, что только искусство и художественное творчество способны существовать по органическим законам, естественным для человека. Новые технические находки следует рассматриваться лишь инструментально, не превращая погоню за искусственными материалами в самоцель: «Нет излишка средств, скорее есть недостаток способности совладать с ними». Эта неспособность приводит к обесцениванию произведений искусства.

Соотношение техники и традиции предстает у Земпера следующим образом: общественно-передаваемая культурная традиция позволяет корректировать всемогущество техники. Он не чуждался «архитектуры стекла и стали», и, будучи вдохновленным Хрустальным дворцом Пакстона, писал в 1851 г. о климатических возможностях такой архитектуры. Вместе с тем он отмечал отсутствие типологических характеристик и культурных связей в современной архитектуре. «Я считаю важным указать на принцип внешнего облика и облицовки конструктивной основы здания. Каждое художественное творение предполагает определенное карнавальное настроение». Поэтому помимо античных и ренессансных форм он готов обратиться (там, где это уместно и соответствует духу объекта) к любым другим, органичным именно для европейской культуры. Для него историзм – как бы временный выход из положения, в которую пришла современная культура, утратившая былую неспешность в естественном «возвращении» форм всей совокупностью внешних обстоятельств. «Современные условия жизни не оставляют нам ни досуга, ни времени, чтобы сжиться с предоставляемыми ему благодетелями...; промышленная деятельность и предприимчивость, играющие роль посредников между потреблением и творческой деятельностью, готовы пустить в продажу вещи в любом виде, не дожидаясь, чтобы путем многолетнего их по-

ребления они обрели присущий им стиль»⁴. Там, где не хватает времени для формирования собственного стиля, архитектура и искусство могут, по мнению Земпера, пользоваться наличными формами, в особенности – символически насыщенными. Так, «Фонтан благодарности» в Дрездене, спроектированный по заказу одного из горожан после того, как в 1841–1842 гг. город избежал эпидемии холеры, украшен 18-метровой готической башней, а также скульптурами Иоанна Крестителя и других святых, «которые имеют какое-либо отношение к воде». Земпер не испытывает недостатка в подобных образах и символах, информативных для всякого цивилизованного человека. В практике «неевропейских народов» он выше всего оценивает «доходчивость... простой и доступной гармонии формы и цвета, инстинктивно достигнутой»⁵.

К сожалению, провидческие идеи Готтфрида Земпера не помогли европейской промышленности и архитектуре избежать целого ряда крайностей и кризисов, от упадка архитектуры 1880-х гг. до рационалистически-холодного интернационального дизайна 1990-х. Между тем, в его работах – как практических, так и теоретических, – видна уверенная рука мастера, сумевшего найти гармонию между техничностью и художественностью, традицией и современностью в новых исторических условиях.

Примечания

- 1 По другим источникам – у К.Бюлау и Н.Розенбургера.
- 2 Аронов В.Р. Эстетические взгляды Г.Земпера // Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1971. С.19.
- 3 Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1971. С.50.
- 4 Там же. С.182.
- 5 Там же. С.61.

*Вишнякова О.М.
(Златоуст)*

ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ЭФФЕКТИВНОСТЬ СТРАТЕГИЧЕСКИХ ИНВЕСТИЦИЙ В СЛИЯНИЕ ПРЕДПРИЯТИЙ

Одной из важнейших задач стратегического управления предприятием Уральского региона является расширение сферы его деятельности. При исчерпании предприятием резервов внутреннего роста необходим переход к стратегии внешнего роста. Внешний рост предприятия осуществляется благодаря слиянию с другими предприятиями.